

Estas juiciosas observaciones de un crítico tan esclarecido como Dassance, servirán de mucho á nuestros lectores no solo para estimar el incontestable mérito del referido poema; sino tambien para juzgar exactamente sobre la gerarquía que por su interes é importancia ocupa el género descriptivo en la poesía directa. Por lo demas, recomendamos la lectura de este clásico literato, principalmente en los artículos que á la poesía consagra en el tomo 4.º de la obra que hemos citado, así como tambien el artículo que sobre el género descriptivo se encuentra en el Diccionario de la conversacion y de la lectura.

ARTICULO SEGUNDO.

POESÍA DRAMÁTICA.

Ya hemos dicho que cuando el poeta se oculta enteramente, poniendo sus pensamientos en la boca de personajes fingidos, la composicion llevá el nombre de *dramática*, nombre adjetivo que aplicado á la poesía, significa que las personas de quienes se trata, obran ó están en accion. El drama es bien antiguo; pero, como todas las artes, se presentó en su origen bajo las mas groseras y aun repugnantes formas. Oigámos lo que dice Horacio á este propósito en su célebre "Epístola á los Pisonés."

De Téspis, inventor de la tragedia,
En carretas se dice que llevaba
Cantando y declamando sus actores,
De heces de vino llenas bien las caras.
Levantóles Esquilo un tabladillo,
Máscara dióles, vestimenta larga,
Alto coturno y relevante estilo.
Sucedió á esta tragedia mejorada,
No sin gran loa, la comedia antigua.
La libertad degeneró en audacia
En breve: fué forzoso reprimirla;
Dictáronse pues leyes, y quitada
La facultad de maldecir, el coro
Enmudecer debió con mengua y rabia.
En todos estos géneros las plumas
Un tiempo ejercitáronse romanas;
Mas nunca con tal gloria, como cuando
De los griegos dejaron las pisadas,
O trágicos y cómicos asuntos
Sacaron de hechos y costumbres patrias.
Y hoi tan ilustre por su lengua fuera
Roma cual por su brio y por sus armas,
Si no sintiesen tanto los poetas
Sus obras encerrar y retocarlas.

Es visto pues, que en la antigua tragedia el fondo de la representacion se distribuía en los coros, esto es, en los conjuntos de voces divididos en dos bandas que alternaban en una especie de diálogo; pero despues el coro ha venido á ser una cosa secundaria, y aun en cierto modo accidental en el drama. El desarrollo del asunto sigue la escala de una mui varia interlocucion en que sucesivamente van apareciendo actores segun el oficio, ó como vulgarmente se dice, el papel diferente, que el poeta les hace representar en la escena. El drama propiamente dicho es la representacion de una accion en que el poeta desaparece y los personajes fingidos se presentan, obran y hablan por sí mismos á presencia de los espectadores. Hai dos especies de acciones dramáticas; una ilustre, heroica, seria; y la otra comun. De aqui dos especies de drama, el trágico y el cómico. A pesar de la diversidad de su objeto, tienen ambos de comun, el proponerse igualmente instruir á los hombres, el uno con el espectáculo de los dolores y de los infortunios que perturban la vida humana, y el otro por el efecto de los vicios y de las miserias que la degradan.

Teniendo ambas esta tendencia comun y tambien una forma comun y ademas objeto, carácter y estilo propios, hai, como es de suponerse, unas reglas comunes á todos los dramas, y otras peculiares de cada especie. Para exponer pues, metódicamente el sistema de reglas á que está sujeto el drama en sus puntos de contacto y en sus atributos especiales hablaremos, en primer lugar, de las reglas comunes á todos los dramas; en segundo, de la tragedia; en tercero, de la comedia. Ya se deja entender que en una materia tratada, bajo todos sus aspectos hace mas de veinte siglos, por multitud de autores antiguos y modernos, ridícula empresa seria la de la originalidad, y todavía mas ridiculo el desdenñar lo que se encuentre bien expuesto en algun libro, para decir lo mismo con diversa redaccion. Siempre hemos creído que en materias de esta clase nuestro deber está reducido á decir lo necesario, eligiendo con esmero y particular cuidado lo que nos parezca mejor entre lo mucho y mui bueno que hai escrito. Consecuentes á esto tomaremos las reglas de Gómez Hermosilla, Martínez de la Rosa y Lefranc. Mas para evitar la molesta repeticion de unas mismas citas, tendremos cuidado de colocar entre comillas lo que tomemos literalmente, poniendo al fin de la cita la inicial del autor á quien corresponda.

CAPÍTULO PRIMERO.

REGLAS COMUNES Á TODAS LAS COMPOSICIONES DRAMÁTICAS.

Como cualquiera de ellas es una accion representada en su desarrollo por medio de ciertos personajes fingidos, y en el estilo y tono que por su naturaleza le corresponde, claro es que las reglas comunes á todos han de referirse necesariamente á las cualidades de la accion, á su desarrollo, á los personajes y al estilo. Hablarémos pues con la debida separacion de cada uno de estos puntos.

§ I.

CUALIDADES DE LA ACCION.

A cinco pueden referirse atendiendo al objeto general de la poesia y al particular del drama. Conviene á saber: *verosimilitud, integridad, unidad, conveniencia y oportunidad.*

I. Nada ó muy poco debemos decir á propósito de la primera, porque siendo la verdad de los pensamientos una regla comun á todas las composiciones literarias, y la verosimilitud á todas las composiciones poéticas; claro es que ningun drama tocara á su objeto, si la accion que representase, desprovista de verosimilitud, fuera mas propia para provocar los silbidos que para excitar los aplausos. Sin embargo, para que se vea cómo la verosimilitud es una cualidad esencialísima de la accion, y cuán fácil es faltar á ella por no tener presentes aquellas consideraciones que contribuyen á realizarla, oigámos lo que dice á este propósito el célebre Horacio.

“Escucha tú lo que esperamos todos
En tí, pues á la escena te consagras.
Si hasta que suban el telon deseas
Que del teatro el público no salga,
Y hasta que se presenten los cantores
Diciendo humildes perdonad las faltas;
Nota de cada edad bien las costumbres;
La juventud, la ancianidad cansada
Con los colores oportunos pinte.”

Pasa de aquí el poeta á señalar algunos ejemplos de acciones inverosímiles, y refiriéndose á ellas, concluye de esta suerte:

“Incapaz de dar crédito á las cosas
Que así representares, las detesto.”

II. Consiste la integridad de la accion dramática, en que todas sus partes esenciales, conviene á saber, aquellas cuya falta la harian aparecer trunca ó incompleta, no lleguen á omitirse. Que se marquen con exactitud, ó por lo ménos se hagan sentir perfectamente el principio, el medio y el fin de una manera tan natural y al mismo tiempo tan discreta, que pueda satisfacer igualmente á la expectativa de la razon, á la impaciencia del espíritu y á las exigencias del buen gusto. La integridad de la accion supone que hai en ella una especie de exposicion bastante para iniciar al entendimiento en las dificultades ó empeños que se necesitan para su feliz desarrollo. El medio es el movimiento natural de la accion misma para desembarazarse de sus obstáculos, ó como suele decirse, para desatar el nudo, que representa el conjunto de estas dificultades; y por último, un desenlace natural que, como acabamos de decir, deje bien satisfechos el gusto y el criterio.

III. Si la exposicion ha de entrañar en sí las dificultades mismas que se deben superar; si el movimiento dramático sobre ellas ha de seguir su filiacion, y si el éxito ha de referirse á la accion expuesta, y por consiguiente ha de aparecer como el obvio resultado de los obstáculos ya vencidos; la unidad es una consecuencia lógica del objeto, del carácter y de la integridad de la accion. Consiste pues aquella en que la accion aparezca siempre una en el hecho, una en el lugar, una en el tiempo.

La unidad del hecho exige primero, que todas las partes constitutivas de la accion se refieran á ella misma; segundo, que el principal personaje se encuentre siempre en el mismo peligro desde el principio hasta el fin: porque la accion tiene la vida del obstáculo que entraña; nace con él, progresa con él, termina con él, y por lo mismo la reaparicion de un segundo peligro importaria la de una segunda accion que no podria coexistir en un solo drama sin romper la unidad: tercero, que este mismo personaje sostenga de tal suerte su carácter en la escena, que arrastre siempre á sí todo el interes de los espectadores; pues desde el momento en que tal circunstancia le faltase, apareceria el gran todo con dos ó mas cabezas, por decirlo así, y una figura regular, interesante y bella quedaría instituida luego con una figura monstruosa.

La unidad del lugar excluye, como su mismo nombre lo

indica, todo cambio de localidad. Esta unidad mui fuertemente combatida en el dia por la escuela romántica, se funda en la naturaleza misma de las cosas, en el carácter de la composicion y en los límites que le prescribe la lei de la verosimilitud. Es imposible del todo que los espectadores lleguen á creer que andan cuando están en pié ó sentados, que están cambiando de sitios continuamente mientras no pasan del teatro: esta es una lei aun física, y por lo mismo, cuanto aparezca en contradiccion con ella debe condenarse como inverosimil. Ahora bien, si no seria tan extraño que se hiciesen aparecer sucesivamente en la escena diversas localidades, como de hecho no lo es, en las diversas representaciones; nadie negaria cuan chocante fuera que esto se verificase dentro del periodo de la radicacion permanente que tienen los espectadores; y por tanto, que la situacion de estos impone á la accion dramática la lei de la unidad local.

La unidad de hecho y de lugar trae consigo necesariamente la unidad de tiempo, porque todo en el drama se ha de corresponder con la mayor naturalidad y verosimilitud; y el tiempo, que no es mas que la duracion del hecho mismo, debe seguir su condicion, pues nada seria tan contrario á la lógica como el poner en diversa linea ó contradiccion lo que pasa en el tiempo con el tiempo que pasa. Por lo demas, la misma lei de la verosimilitud, que se funda en la naturaleza del hombre, ha impuesto cierta medida proporcional á la duracion de un drama, y en consecuencia debe ser el tiempo enteramente proporcionado al *maximum* de atencion que pueda prestar y de interes que pueda tener un auditorio mas ó ménos numeroso en cualquiera representacion dramática. Señalar con la última exactitud esta duracion seria empeño ridiculo; pero de todos modos extenderla mas allá de un dia, seria manifiestamente contrario á la razon y al buen gusto.

IV. La conveniencia y oportunidad en la accion han sido siempre requisitos tan necesarios del drama, que por falta de ellas mas de una vez se han estrellado los poetas contra el sentido comun. Nada nos ha parecido mas á propósito para conducir la inspiracion y gobernar el talento del poeta en materia de conveniencia y oportunidad, que los consejos de Horacio á los Pisones sobre este punto.

“Así diré, sin escribir yo nada,
Cuales de un escritor son los deberes,
De do el euadal poético se saca;
Qué sostiene y qué forma á un buen poeta,
Cuales cosas convienen, cuales dañan.

El que conoce bien lo que se debe
Al padre, amigo, huésped, deudo y patria;
El que sabe de Jueces, Senadores
Y Generales las funciones altas;
Dará sin duda á todo personaje
Carácter ó ideas adecuadas,
Quien la naturaleza imitar quiera
En la vida y costumbres estudiarla,
Deberá de los hombres &c.....

Este *quid deceat, quid non* del poeta filósofo, tan magníficamente explicados en los precedentes versos, y dirigidos especialmente al carácter de los personajes, son sin duda la piedra de toque de la accion dramática, pues en ella debe hallarse todo presisamente preparado, para que en su desarrollo aparezca todo hábilmente dispuesto. Es necesario que el poeta no pierda nunca de vista lo que puede ser chocante ú oportuno, conveniente ó desatinado en su composicion; y por lo mismo, que tenga mui presentes las severas reglas de la moral, y no se olvide absolutamente de las condiciones que ponen al ejercicio de su genio en el asunto que elija el tiempo, el teatro, las circunstancias, las costumbres públicas y privadas.

§ II.

PROGRESO Y DESARROLLO DE LA ACCION DRAMÁTICA.

El progreso de la accion dramática es el movimiento artístico que sigue el pensamiento del poeta desde el principio hasta el término del drama. Mas este movimiento debe progresar de tal suerte, que ni por una larga suspension desaparezca esa especie de inquietud que hace mas interesante la expectativa, ni por una continuidad extrema confunda los pensamientos parciales y fatigue penosamente la atencion de los espectadores. De aquí la distribucion del drama en ciertos periodos proporcionales, que se llaman *jornadas* y mas generalmente, *actos*, cada uno de los cuales admite una corta suspension, que se llama *entre-acto*.

Cada uno de los actos es el desarrollo de una accion parcial y por lo mismo debe reunir en su tanto las condiciones exigidas para la accion total; es decir, como ella, debe tener un principio, un medio, un fin, y en consecuencia, cierta unidad relativa. El movimiento de la accion parcial se mide por ciertos grados correspondientes á las sucesivas apariciones de los interlocutores. Cada paso de estos se llama *escena*.

No está determinado el número de las escenas: el de los actos debe ser cinco, ni mas ni menos en concepto de Horacio; pero la historia del género entre los modernos presenta modelos muy acabados de composición dramática distribuida en tres actos.

El primer acto debe ser el desarrollo instructivo, ó sea la exposición del asunto, para preparar el ánimo de los espectadores. Martínez de la Rosa caracteriza en los siguientes versos una exposición hecha según los principios del arte. Dice así:

“No menos verosímil que oportuna,
Fácil, breve, ingeniosa,
La clara exposición del argumento
Encubra su designio cuidadosa:
Desde el primer momento
El público impaciente ya desea
Saber hora, lugar, acción, intento;
Mas sin que el arte vea,
Ni ociosa narración, lenta ó confusa,
Su memoria fatigue y sufrimiento.”

Es decir que la exposición debe ser al mismo tiempo clara, pues que se destina para facilitar la inteligencia del drama; breve, para no cansar la paciencia del público; é ingeniosa, para que resplandezcan siempre las bellas dotes del poeta.

Una vez hecha la exposición, termina el primer paso general del drama, y se prepara el segundo, á que los maestros del arte suelen llamar *nudo* y tambien *intriga*, pues aquí se presenta conspirando á producir, aumentar y hacer mas y mas crítica la dificultad ó el empeño. Una doble fuerza debe aparecer sin ser vista, por explicarnos así; la que conspira en el sentido de la dificultad, y la que tiende á destruirla. La empeñada lucha de estas dos fuerzas es acaso la parte mas interesante del drama, es el drama por excelencia, es el punto donde el genio del poeta reúne todos los elementos de interés, indentifica los espectadores con su héroe, asocia mágicamente en un mismo teatro, sin distinguirlos ya entre sí, el mundo de la ficción y el mundo de la realidad. Permitásenos trasladar la pintura que hace de este desarrollo el autor citado.

“En su rápido curso la acción misma
Su origen y su objeto desentruelva;
Su propia senda allane,
Y veloz, impaciente,
Por llegar á su término se afane.
De uno en otro incidente
Lleve, arrebatado el ánimo suspenso

Los riesgos, los obstáculos, la lucha
El contraste presente
Cubran el porvenir de un velo denso;
Y de escena en escena
Crezca el terror, la agitación, la pena.”

El desenlace, como su mismo nombre lo indica, viene á ser el natural término del drama, conviene á saber, aquel punto en que se disipan las dudas, en que la acción concluye. Este desenlace se verifica de dos maneras: por reconocimiento, ó por *peripecia*, palabra que significa *cambiamiento, revolución*. Así, es unas veces Ifigenia que reconoce á su hermano Orestes á tiempo que la salva, y otras Joad, quien contra toda esperanza llega por fin á cambiar el estado de las cosas por la elevación de Jons al trono. El desenlace cuando es feliz conserva el nombre de *peripecia*, como en los ejemplos citados; pero toma el de *catástrofe*, cuando es desgraciado, como en Británico. Cuales sean los caminos de la acción para preparar un desenlace perfecto, lo dice bellamente en los siguientes versos el poeta citado.

“Con oculto artificio preparada
La funesta catástrofe sorprenda
Rápida, singular, inesperada:
La acción, el nudo mismo
Que el ánimo agitado tuvo incierto
Entre el vago temor y la esperanza,
Súbito atraiga la fatal mudanza,
Y déjele en un punto
De grave angustia y de terror cubierto.”

§ III.

PERSONAJES DRAMÁTICOS.

“Para que la atención se sostenga, es indispensable que á la variedad de los incidentes ó lances de que se componga la acción, acompañe la de caracteres en los personajes que intervengan en ella. Si no tiene cada uno su carácter particular, si no se observa entre ellos ninguna diferencia, si todos tienen las mismas opiniones y los mismos intereses, en suma, si todos parecen vaciados en una misma turquesa; la monotonía en su modo de hablar y en su conducta haría insípida la acción mas bien escogida. Pero no basta variar los caracteres; es menester dibujarlos bien; y sobre todo sostenerlos. Esto quiere decir que durante la acción el ambicioso sea siempre ambicioso, el cruel siempre cruel, el artificioso, el astuto, el pérfido, el iracundo, &c., siempre tales: *servetur ad imum*. No se entienda sin

embargo, que esta constancia de carácter exige que los personajes no varien nunca de opinion, ni muden de conducta. Nada de eso: los desengaños que reciben y las nuevas situaciones en que se encuentran, pueden hacerles mudar de opinion sobre algun punto, ó obrar diferentemente; pero nunca deben perder el carácter dominante que una vez les ha dado el poeta. Así, por ejemplo, en una tragedia de Dido, esta desgraciada Reina puede al principio no creer los primeros avisos que recibe de que Eneas trata de abandonarla; pero cuando ve por sus propios ojos que los bajeles troyanos se aprestan para partir, no puede ya dudar de una perfidia que su amor la hacia mirar como imposible. Desengañada ya, prorumpirá en amargas quejas contra Eneas, le echará en cara su ingratitude, le llamará pérfido, duro, cruel, &c.; pero cuando le vea insensible á estos demuestos, mudará de tono, descenderá á las súplicas mas tiernas, y empleará las expresiones mas amorosas para entermecerle, &c., &c. Esto es obrar segun las circunstancias, no es mudar de carácter." H.

Los personajes en la escena unas veces hablan solos, otras alternan. En el primer caso, el discurso de un actor se llama *monólogo*, en el segundo *diálogo*. L.

CAPITULO SEGUNDO.

DE LA TRAGEDIA.

Puede ser esta definida: "la representacion de una accion heróica y desgraciada." Se llama fábula de la tragedia el asunto de la pieza y la disposicion del asunto. Está fábula puede ser histórica ó ficticia. La accion trágica debe ser heróica en su principio, en su objeto, y aparecer tal en el carácter de los actores. Cuando se dice que ha de ser desgraciada, no es porque deba ser precisamente sangrienta. Basta, segun Racine, que las pasiones estén allí fuertemente movidas y que todo respire esa tristeza magestuosa que constituye todo el placer de la tragedia.

El objeto moral de ella debe ser perfeccionar nuestra sensibilidad, es decir, interesarnos en favor de la virtud, inclinarnos á compadecer al desgraciado, inspirarnos sentimientos generosos por el espectáculo de las vicisitudes humanas y enseñarnos á evitar ciertos errores ó faltas por el mismo interes que nos hace tomar en los males de otro. El terror y la compasion pueden considerarse por lo mismo como las dos acciones dominantes de la tragedia.

El poeta excita el terror, colocando á su héroe en una situacion verdaderamente critica, que haga progresar mas y mas las probabilidades de verle perder la vida, ó el rango; excita la piedad, pintando con viveza y encareciendo con el tono de una vehemente sensibilidad las desgracias que le oprimen, los dolores que sufre y los peligros que le hacen padecer.

Las imágenes que presenta la tragedia son ordinariamente troncos derrocados, poderosos abatidos, profundos y célebres infortunios, terribles perfidias, muertes atroces; todo aquello que, hiriendo con fuerza el espíritu de los pueblos, los dispone unas veces á un terror sombrío, otras á una dulce compasion, y deja por lo comun en el fondo del alma un recuerdo de ternura que no es por cierto la bondad, sino mas bien su imitacion, y acaso su principio. Siempre es útil hacer llorar á los hombres las desgracias de la humanidad, porque esto quita los peligros de la excesiva confianza cuando es próspera la suerte, y de la desesperacion cuando es adversa: multiplica las simpatías en favor de la desgracia, engendra la benevolencia mutua y hace á los hombres mas afables ó generosos.

Mas un efecto como este, que corresponde á los destinos morales de toda la especie humana, requiere sin duda que la tragedia sea exactisimamente conforme al gran principio de todas las artes, que consiste en producir el bien efectivo por la carrera que abren al espíritu la verdad y la virtud. Debe ser pues esta el blanco de todas las afecciones y de todos los sentimientos del drama. Separarse de esta línea es no solo un defecto literario, sino un crimen positivo. Podrá suceder que el poeta consiga una triste boga momentánea cuando presta seductores coloridos á la maldad para conciliar al vicio aplausos ó afectos; pero mas tarde la razon comun y la crítica imparcial dejarán caer toda la execracion sobre el abominable poeta.

Frecuentemente habrán de aparecer en el drama no solo la inocencia perseguida, sino las pasiones animadas contra la virtud, no solo héroes dignos por su rango y respetables por su infortunio, sino tambien malvados insignes; pero en ambos casos el poeta necesita poner en juego todos los resortes del arte para graduar el efecto de estas apariciones de manera que sea todo para detestar el vicio y nada para escandalizar la inocencia. En este punto la regla debe ser afearle completamente al público los vicios que conoce, y no gangrenarle con ciertas revelaciones peligrosas. Mucho ménos le será lícito al poeta enojar su

genio en la fecundidad de los crímenes, ó hacer aparecer en la escena nuevos escándalos.

Una vez dispuesta la accion y distribuida tambien de la manera que se ha dicho, importa cuidar mucho de que los personajes sostengan su carácter, y conspiren primero á la estrechez y despues al desenlace del nudo, segun dejamos dicho en el último párrafo del precedente capítulo.

Excusado parece decir que en la tragedia se ha de procurar mui especialmente guardar las unidades de accion, lugar y tiempo; pues, como queda indicado, esto es una cualidad comun á todos los dramas. Concluyámos pues manifestando cuáles deben ser el estilo, tono y lenguaje de una tragedia.

“Elegida una accion verdaderamente trágica, escogidos y caracterizados los personajes, y arreglado ya el plan de la tragedia; lo importante, lo difícil, es hacer que cada personaje obre y hable como naturalmente debió obrar y hablar supuestos el carácter que el poeta le ha dado, y segun exigen su clase, su edad, y la situacion en que se halla. Este es el punto capital. Y como hacer á los personajes obrar conforme á su caracter, interes, situaciones &c., aunque difícil, no lo es tanto como poner en su boca el lenguaje propio de la pasion de que entónces los suponemos agitados; me detendré algo en esta partes extractando las juiciosas observaciones de Blair y comprobándolas con sus mismos ejemplos.”

“Pintar las pasiones tan verdadera y naturalmente que hieran los corazones de los oyentes con una cabal simpatía, es, dice aquel crítico, una prerogativa del ingenio dada á pocos. Para esto se requiere en el autor una ardiente sensibilidad, y que por un momento se haga la persona misma apropiándose todos sus afectos: porque es imposible hablar con propiedad el lenguaje de una pasion sin sentirla. Así, á la falta de esta connoccion verdadera debe atriburse la de la propiedad en expresar las pasiones; falta en que á veces incurren escritores trágicos de mucho mérito. Por ejemplo, cuando Adisson (en su *Caton*) hace decir á Porcio en el momento en que Lucía declara que, aunque le ama, no se casará con él en el estado presente de su país;

Atónito te miro,
Cual el que de improviso es castigado
Por un rayo del cielo;
Que respirar no puede, y que pasmado
Muestra en sus ojos el espanto horrible etc.

(Traductor castellano.)

se ve claramente que no puso en su boca el lenguaje propio de su situacion. Porque ¿habrá habido en el mundo, pregunta con razon Blair, persona alguna que asombrada de repente y abrumada de dolor, se haya explicado de este modo? Esta es una descripcion buena, pero hecha por otro. Uno que hubiera presenciado la entrevista de Lucía y Porcio, y quisiese describirla, podria en efecto decir:

Atónito miróla,
Cual el que de improviso etc.

pero la persona interesada habla en semejante ocasion de una manera diferente. Desahoga sus sentimientos, implora la compacion, ruega, suplica, insta; pero no piensa en describir su propia persona y sus ojeadas, y ménos en mostrarnos por un simil á qué se parecen. Esta manera de dar á conocer la pasion que á uno le agita, es en la poesia lo que en la pintura un letrero, que saliendo de la boca de una figura dijese que esta era la de una persona dolorida.”

“Lo mismo que de los similes debe decirse de las hipéboles extravagantes, estudiadas apóstrofes, y antitesis compasadas que algunos trágicos ponen en boca de sus personajes en las situaciones mas patéticas. Cuando (en una tragedia inglesa) una esposa que se ve olvidada y abandonada por su marido en el momento de su mayor aflixion, pide á las lluvias que la den sus gotas, y á las fuentes que la den sus arroyos, para que jamas la falten lágrimas; cuando (en nuestro *Tetrarca de Jerusalem*) Herodes agitado por los zelos, el temor, negros presentimientos y funestas predicciones, dice

.....Ya pues
Que serán mudos testigos
De mis lágrimas y voces
Estos mares y estos rioscos;
Salgan, Mariene hermosa,
Afectos del pecho mio,
En lágrimas á las ondas,
Y á las penas en suspiros:

vemos que no son las personas doloridas las que hablan, sino el poeta, que no acertando á penetrarse de los afectos que quiere expresar, sustituye al verdadero lenguaje de las pasiones pensamientos forzados y estudiados adornos.”

“Si observamos lo que diariamente pasa á nuestra vista en la vida real, veremos que el lenguaje de los que hablan conmovidos de alguna pasion, es llano y sencillo; que abunda de aquellas figuras que retratan la agitacion interior, como las exclamaciones, interrogaciones, y aun apóstrofes á obje-

tos interesantes, pero no á las lluvias ni á las fuentes; que desecha todas las que son de mero ornato ó puro raciocinio; porque las pasiones no raciocinan hasta que comienzan á entibiarse: que los pensamientos que sugieren son naturales y obvios; y que no se explican en discursos largos ó declamatorios, sino en razonamientos breves, cortados é interrumpidos, correspondientes á las violentas conmociones del ánimo."

"Por la misma razon, aunque las sentencias filosóficas pueden alguna vez ser naturales, porque en efecto á todos los hombres que padecen alguna desgracia ó la están viendo en otros, se les ocurren naturalmente serias reflexiones sobre las mudanzas de la fortuna, miserias de la vida &c. &c.; sin embargo, es menester no amontonarlas ni repetir las á menudo: porque el tono constantemente sentencioso no es el tono natural de las pasiones, que á lo mas admiten alguna breve sentencia sugerida por el objeto mismo."

"El estilo y el tono de la tragedia han de ser elevados, nobles y magestuosos, y la versificación fácil, fluida y variada; pero sin la constante y uniforme sonoridad de la lirica, y con solo aquel grado de armonia que sea compatible con la soltura y viveza que exige la libertad del dialogo. El verso endecasílabo suelto es en castellano el mas acomodado; porque prestándose al corte que exige una conversacion, está libre de la monotonía de toda especie de rima. El asonantado de romance endecasílabo puede tambien emplearse; pero los rigurosamente aconsonantados, como tercetos, octavas y sonetos, no deben entrar jamás en una composicion de esta clase; mucho ménos estrofas líricas, y versos que no sean de once sílabas." (Herm.)

CAPÍTULO TERCERO.

DE LA COMEDIA.

La comedia propiamente dicha es la representacion de una accion bien escogida en el fondo de la vida comun y presentada por el lado del ridículo. Tiene por objeto no los grandes infortunios ni los grandes crímenes del hombre, sino sus locuras, sus extravíos, sus vicios ménos odiosos. Debe tener por objeto moral corregir sus vicios dominantes, retrayéndole de ellos con el aspecto de su imagen colocada en el miserable rango de los objetos que merecen la risa y el desprecio. Si pues la pintura de algun

vicio, léjos de retraer, puede causar el escándolo é inclinar el corazon, el poeta debe prescindir enteramente de ella, y elegir un asunto que pueda ser tratado con ventajas positivas para la moral. En consecuencia, nunca será excesiva la delicadeza de poeta en la eleccion de los asuntos y en la pintura de los caracteres.

Los preceptistas distinguen tres especies de comedias, la noble, mediana y vulgar, segun que se trata de herir los ligeros vicios que dominan en alguna de las tres clases generales de la sociedad.

Supuestas estas nociones preliminares, y las reglas que tenemos ya dadas acerca de las composiciones dramáticas en general, debemos limitarnos á lo que pueda ser peculiar de la comedia. Hugo Blair las ha dado muy ámplias, y Hermosilla hizo de ellas el extracto que á continuacion transcribimos.

"La primera, es, que aunque se suele dividir la comedia en dos especies, comedia de carácter y comedia de enredo; lo mas acertado es mezclar las dos; es decir, que siempre ha de haber una accion que nos interese y excite nuestra curiosidad, y el enredo suficiente para hacernos desear ó temer alguna cosa, y que al mismo tiempo proporcione situaciones en que se pinten é imiten algunos caracteres particulares. El poeta cómico no ha de perder de vista que este es su objeto principal. Así, aunque debe animar la accion lo bastante para que la comedia no sea una serie de puras conversaciones; no debe olvidar que la accion es en ella ménos esencial y de ménos importancia que en la tragedia; porque en ésta lo que llama la atencion, lo que vamos á ver, es lo que los hombres hacen ó padecen: en aquella deseamos oír lo que dicen, y conocer sus genios, sus contumbres, la singularidad de su carácter. De aquí se infiere que el hacer muy complicado el enredo es una falta, y que las intrincadas tramas de nuestros antiguos comediones fundadas en disfraces, equivocacion de una persona por otra, velos, cuartos á oscuras, papeles caidos &c., aunque las costumbres de aquellos tiempos las hacian en parte verosímiles, serian hoy censuradas con razon. En efecto, el demasiado enredo impide que se saque de la comedia toda la utilidad que debería sacarse; porque hace que la atencion de los espectadores, en lugar de fijarse en los caracteres, se ocupe únicamente en lo maravilloso y complicado de los lances, y la comedia viene á parar en novela."

"La segunda, es que "en la expresion de los caracteres evite el poeta una exageracion tal, que dejen ya de ser na-

turales." Debe siempre realizarlos y abultarlos un poco, por decirlo así; pero nunca tanto, que sean monstruosos y gigantes. Tratándose de ridicularizar, es á la verdad muy difícil atinar con el punto preciso; pero por mas que sean permitidos algunos grados de exageracion, la naturaleza y el buen gusto prescriben ciertos limites que no se pueden traspasar sin faltar á la verosimilitud, tan necesaria en la comedia. Por la misma razon, aunque en ella los caracteres deben distinguirse bien unos de otros, y pueden contrastarse cuando la accion misma lo pida; seria conocida afectacion introducirlos siempre apareados. Este perpetuo contraste de caracteres, dice Blair, es semejante al empleo de la antítesis; la cual da cierta brillantez al estilo, pero es un artificio muy descubiertamente retórico. En toda composicion, la perfeccion del arte está en ocultarle."

"La tercera es relativa al estilo. "El de la comedia debe ser puro y elegante, pero sin levantarse apenas del tono ordinario de una conversacion familiar entre personas bien educadas; así como tampoco debe descender á un lenguaje conocidamente trivial, bajo y chabacano." Esta es una de las mayores dificultades de una comedia, á saber, el escribirla en el estilo y por el tono que le son propios, y al mismo tiempo en esto consiste su principal mérito. Aunque el plan sea regular y los caracteres estén bien dibujados, si el diálogo no es fácil y natural, si el lenguaje no es puro y correcto en el mayor grado, y si los chistes y sales no son de buen gusto; puede estar seguro el autor, de que si su comedia no es silbada, tampoco *decies repetita placebit*. Si la comedia se escribe en verso, este debe ser el octosílabo asonantado ó de romance; pero tambien se escribe en prosa. Y ciertamente, si la prosa puede emplearse en alguna composicion poética, debe ser precisamente en aquella que imita la conversacion familiar en situaciones de vida ordinaria. ¿Cuán impropio no será pues, si se escribe en verso, el uso de los sonetos, las octavas, las estancias y liras, y mucho mas la mezcla que de varias de estas clases se halla en nuestras comedias antiguas! Y en la parte del estilo ¿qué diremos de sus intempestivos soliloquios, de sus conceptos alambicados, de sus extravagantes hipóboles, de sus impropias metáforas, y otros adornos de mal gusto?"

"La comedia de que hasta ahora he tratado, á saber, la que presenta en la escena caracteres viciosos, extravagantes, ó ridículos, para que los hombres, observando en el retrato que de ellos se hace su deformidad ó incongruencia, procuren corregirse de semejantes defectos; es la verdadera y

legítima comedia: y si nunca se hubieran escrito otras, nada tendria que añadir. Pero como ya desde tiempos antiguos se escribieron algunas que, sin retratar caracteres defectuosos, entretenian agradablemente á los espectadores, imitando una aventura amorosa, un rasgo de virtud, ú otro acontecimiento interesante de la vida doméstica; y modernamente se han escrito varias de esta clase que no han sido mal recibidas, y unos llaman *llozonas*, otros *sentimentales*, otros *dramas*, y otros *tragedias urbanas*: diré en órden á ellas, que si están bien escritas, si observan escrupulosamente las reglas generales de la dramática, si la accion es interesante, si de ella puede resultar alguna leccion útil para el arreglo y mejora de las costumbres, si conmueven y enternecen el corazon, y ejercitan la sensibilidad; no hai inconveniente en que se presenten en la escena. Mas insistiré en que no son comedias ni tragedias propiamente dichas, sino una clase media, que bien desempeñada puede ser agradable y útil; pero que no tiene derecho á hacerse dueña del teatro con exclusion de la verdadera comedia, esto es, la que trata de ridiculizar y divertir. En el teatro español muchas de las antiguas por el fondo de la accion deben reducirse á esta clase, aunque por la intempestiva intervencion del gracioso presentan una mezcla absurda de patético y burlesco, de serio y de jocoso, que el buen gusto no puede aprobar. En estos últimos tiempos se han traducido varias, la mayor parte poco apreciables."

"Sobre la etimología de la voz *comedia*, aunque comunmente se deriva de la griega *cóme*, lugar pequeño, en cuyo caso significaria *cancion de lugar ó aldea*; debo prevenir que su verdadera derivacion, segun la analogia de la lengua, no es de *cóme* sino de *cómos*. Esta voz significa: primero, lo que nosotros llamamos *ronda* de lo mozos de un lugar, es decir, una cuadrilla de los que por la noche van á dar música á sus novias, y que muchas veces, á favor de la oscuridad y fingiendo la voz, dicen ó cantan cosas satíricas contra algunas personas; y segundo, estas mismas cauciones ó sátiras demasiado libres y mordaces. Segun esta etimología, que es la verdadera, se ve claramente por qué los griegos dieron á las composiciones en verso, en las cuales se zaherian y satirizaban, primero personas determinadas y despues los vicios en general, el nombre de *comódia*, que los latinos escribieron *comedia*, y nosotros *comedia*; y se ve tambien que esta tuvo su origen, no en los cantares satíricos de los vendimiadores, sino en las cantinelas nocturnas de los mozos que iban de ronda."

“Omito hablar de las composiciones dramáticas llamadas *óperas*, porque en lo general están sujetas á las mismas reglas que la tragedia, la comedia y el drama respectivamente, segun que son *serias, bufas, ó de medio carácter*. Solo debo advertir que estando destinadas al canto, y exigiendo grande aparato teatral en su representacion; el uso permite á los autores que para las serias tomen sus argumentos de la antigua mitología y de las leyendas caballerescas, é introduzcan la máquina que mejor les cuadre; y se les disimula que sean ménos rígidos en la observancia de las unidades, y aun en el arreglo y disposicion del drama, pero nunca tanto que este sea monstruoso y absurdo. Lo que sí se les exige es, que los versos, sobre todo en las *arias*, sean sobremanera armoniosos y cantables. Los italianos, inventores de esta diversion, son los maestros y modelos, y sobre todos Metastasio.” (*Herm.*)

ARTÍCULO TERCERO.

POESÍA MIXTA.

Queda ya dicho que lleva este nombre aquel género de composiciones en que artísticamente van mezcladas la voz del poeta y las de ciertos personajes fingidos que figuran en ellas. A tres clases pueden reducirse las poesías mixtas; conviene á saber, la epopeya, la poesía pastoril y la fábula ó apólogo. De ellas trataremos pues en este artículo, consultando en todo á la posible brevedad.

CAPÍTULO PRIMERO.

DE LA EPOPEYA.

La epopeya, ó el poema épico, segun la define Blair, es “la relacion en verso de una empresa ilustre, difícil y memorable.” Lo que Blair llama empresa, designan otros con el nombre de accion, pero con ménos propiedad; porque la accion considerada en sí misma, no entraña precisamente un determinado designio; y aunque la palabra *empresa* tiene por otra parte cierta limitacion, puesto que no presupone el completo desarrollo y término de la accion, pues no todo lo que se emprende, se sigue y concluye, parece sin embargo mas apropiada. Sea de esto lo que fuere, basta la observacion dicha para tener entendido: primero, que la

epopeya narra siempre una accion acometida, desarrollada y concluida; segundo, que esta accion entraña un designio grande y exige un esfuerzo superior.

De aquí se colige que la accion es una materia comun del drama y la epopeya; pero en uno y otro género aparece con diferencias tales, que no sería posible confundirla. Dejando aparte aquellas que nacen del tiempo y lugar á cuyas unidades, como veremos despues, no está sujeta la epopeya, basta observar la simple forma para reconocer la diferencia. En el drama la accion se acomete, desarrolla y termina por una representacion en que figuran exclusivamente los personajes fingidos que el poeta introduce; mientras en la epopeya esta accion se supone verificada, y por lo mismo el poeta solo se hace cargo de referirla, si bien con aquellos encantadores artificios que hacen el embeleso de sus narraciones y las colocan en una altura muy superior á la que ocupa el genio de la historia.

Son objeto de la narracion histórica todos los acontecimientos de la vida moral y social, ya se trate de un individuo, ya de un pueblo, y por lo mismo la historia cuenta en sus dominios esa escala indefinida que corre desde la universalidad hasta la individualidad; comprende con el mismo derecho el Génesis y una simple anecdota, la vida de un individuo y la marcha constante de las revoluciones y de los acontecimientos en el dilatado curso de los siglos. No así la epopeya que, desdenando los acontecimientos comunes, los sucesos medianos y aun el gran complejo de la historia, elige con maravilloso tino un solo cuadro que por su gerarquía, interes, magnificencia y relaciones, pueda por sí mismo sublimar, digámoslo así, el genio del poeta, encadenar la admiracion, conmover el alma, y subyugar enteramente la inteligencia y el corazon de los lectores.

“Con noble magestad la épica *Musa*
Canta una accion heroica, extraordinaria,
Simple en el plan, en los adornos varia:
Así Homero divino
A la atónita Grecia narró un día
De la gran Troya el misero destino;
De cien pueblos y reyes belicoso
En sus cantos fundó la eterna gloria;
Y del mayor imperio que vió el Asia
Solo dura en sus versos la memoria.”—*M. de la Rosa.*

Es visto pues, que el poeta necesita, para interesar á sus lectores, de explotar la grandeza histórica, digámoslo así, ex-